

XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2020.

Imágenes barrocas. Goce, cuerpo y subjetividad.

Gomez, Carolina Paula.

Cita:

Gomez, Carolina Paula (2020). Imágenes barrocas. Goce, cuerpo y subjetividad. XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-007/466>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/etdS/prC>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

IMÁGENES BARROCAS. GOCE, CUERPO Y SUBJETIVIDAD

Gomez, Carolina Paula

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Buenos Aires, Argentina.

RESUMEN

El presente escrito es producto del trabajo de investigación realizado en el marco del proyecto UBACyT “Problemáticas acerca de la formulación de la Voz y la Mirada como objeto en psicoanálisis” dirigido por Alicia Lowenstein. En el barroco “Todo es exhibición de cuerpos que evocan goce”. ¿De que goce se trata?. Partiendo de esta pregunta, el objetivo de este trabajo es discernir un anudamiento posible entre ciertas imágenes barrocas, el goce del cuerpo y la subjetividad. Veremos como dichas imágenes han operado y participado en el afianzamiento de diferentes mecanismos de goce y en la constitución de la subjetividad moderna.

Palabras clave

Goce - Cuerpo - Arte barroco

ABSTRACT

BAROQUE IMAGES. ENJOYMENT, BODY AND SUBJECTIVITY

This paper is the product of the research work carried out within the framework of the UBACyT project “Problems about the formulation of the Voice and the Look as an object in psychoanalysis” directed by Alicia Lowenstein. In the baroque “Everything is an exhibition of bodies that evoke enjoyment”. What enjoyment is it? Starting from this question, the objective of this work is to discern a possible relationship between certain baroque images, the enjoyment of the body and the subjectivity. We will see how these images have operated and participated in the composition of some mechanisms of enjoyment and have contributed to the constitution of modern subjectivity.

Keywords

Enjoyment - Body - Baroque art

Breve panorama.

El problema del barroco no solo ha de considerarse a la luz de la revisión de los estilos en tanto un lenguaje que contiene determinadas características, sino también como un término que podría abordarse respecto de un momento histórico cultural desarrollado principalmente en Europa occidental y sus colonias alrededor de fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVIII.

Sin intentar prescindir de conceptos estilísticos y morfológicos que constituyen herramientas necesarias para encarar el tema, uno puede encontrarse con diferentes manifestaciones regiona-

les que lejos de obstaculizar contribuyen a arrojar luz sobre el fenómeno barroco. Si bien algunos autores hablarían de “Barrocos” para determinar la multiplicidad de lenguajes desarrollados en las diferentes regiones de Europa y sus colonias, también podría considerarse el hecho de que se trate de numerosas aristas de un fenómeno que no solo abarca un estilo y un momento cultural sino que atraviesa la historia individual y se entrama en la subjetividad.

Lo cierto, es que si bien el barroco tuvo su epicentro en Roma, que desde finales del Siglo XVI ya gozaba de una hegemonía artística en el escenario europeo, tanto en las demás regiones de Italia como en España, Francia y los Países Bajos, otras caras del barroco han tenido un desarrollo no menos auténtico e imprescindible de ser analizado a la luz de considerar el fenómeno. El barroco en **Roma** se desarrolla en una época de penuria económica, mortandad, variaciones demográficas y un contexto de violencia, atravesado por conflictos político religiosos consecuencia de a los intereses de la contrarreforma. La imagen cobra un tinte ideológico y se aparece como un instrumento político, estético y estilístico a ser utilizado en diferentes estrategias comunicativas destinadas a influir en la población según los intereses del catolicismo contrareformista.

En esta trama de grandes cambios y discontinuidades, en el terreno del arte podemos encontrar dos tendencias más o menos identificables con diferentes soluciones respecto al tratamiento de la imagen. Por un lado, una corriente Clasicista representada por los Carracci (Ludovico, Annibale y Agostino Carracci) quienes en 1590 fundan La Accademia degli Incamminati. En cuanto al campo de la teoría del arte, esta actitud clásica barroca, fue defendida por Agucchi y G. Bellori, quienes la fundaban en un ideal de lo bello que no emula sino que supera a la naturaleza. En el terreno opuesto, podemos ubicar, por otro lado, una corriente realista que se expresa fuertemente en Roma a partir de las obras de Caravaggio.

Michelangelo Merisi se aleja de los modelos clásicos y acercándose al realismo de la pintura lombarda, establece un modelo eficaz para apelar a los afectos de un espectador construido en términos modernos. Basándose en tipos populares con personajes reales tomados de gente de la calle construye imágenes cuya sensualidad provocativa desafía e interroga el discurso moralizante de la vertiente clásica, y sin embargo, aun así, conserva un empuje respecto de los intereses ideológicos imperantes en la época. Las imágenes de Caravaggio sostienen un naturalismo

tal que parecieran acercar la realidad material al suceso de lo sagrado, de este modo obtienen un valor trascendente respecto de la forma de misticismo reinante y su modo de subjetivación. Estos dos aspectos que hemos ubicado en el terreno de la pintura barroca en Roma, podemos distinguirlos tanto en obras de los artistas del período, así como encontrar sus huellas en las generaciones venideras, nos atreveríamos a pensar que expresan ciertos rasgos de la subjetividad. Si bien en Roma, triunfó el clasicismo moralizante del partido carraccesco, el realismo tenebrista de Caravaggio se difundió por toda Europa, reflejando y construyendo una mirada que captura y espeja los ojos del espectador.

En los **Países Bajos** deberíamos plantearnos un escenario diverso para el fenómeno barroco. [i] El arte nórdico no ofrece un fácil acceso verbal ni narrativo, por lo que se ha considerado que se trata más bien de una pintura descriptiva que pretende representar el deleite de lo que se aparece a la mirada como lo visible. [ii] La idea de un Vermeer pintado a la musa de la historia sobre el fondo de un mapa de los países bajos, nos permite poner en relación la cartografía y la historia como modo de conocer y registrar el mundo, el espacio y el tiempo. Claramente, la cultura visual del arte holandés pone en juego otro aspecto del realismo de la mirada donde el pintor y el cartógrafo abordan de un modo similar la superficie.

Dado que en **España** se produjo un retroceso respecto de su lugar en el panorama europeo, la región fue azotada por epidemias, despoblación, crisis económicas y pérdidas de territorios. No obstante, su papel protagónico en la defensa del catolicismo dejó su huella en las imágenes. Nos encontramos aquí con una vertiente propia del fenómeno barroco donde al parecer, principalmente en Sevilla, fue más importante el componente del realismo nórdico que la difusión europea del lenguaje de Caravaggio. Veremos a un Velázquez rasgando el tejido continuo entre el mundo real y el universo pictórico y capturando al espectador dentro del espacio de la representación, en una obra como “Las meninas”. O, a un Murillo sevillano cuyas “Gallegas a la ventana” invitan y transforman al que las mira en parte de la ilusión.

Francia en cambio, creció dentro del contexto europeo, se produjo una afirmación del absolutismo, hubo expansión territorial, florecimiento cultural y creación de academias. Es posible que debido a esto el barroco francés haya adquirido un carácter mayormente clasicista, siendo uno de sus representantes N. Poussin.

Cuerpos que evocan goce.

En su seminario *Encore* [iii], Lacan considera que su discurso participa del barroco, y se propone reflexionar sobre ello dado que acaba de venir de ‘una orgía de iglesias en Italia’. El inicio de su alocución nos permite pensar que se centrará para sus teorizaciones en imágenes religiosas del barroco italiano. Sabemos, que no todas las imágenes barrocas fueron religiosas,

ni todo el barroco se desarrolló en Italia, por lo que nos permitiremos ampliar dicho muestrario de imágenes a fin de considerar la especificidad de algunos de los aportes del psicoanálisis respecto del arte barroco. El tono irónico con el que Lacan aborda el tema no hace menos interesante discernir sobre su pensamiento dado que introduce como elemento fundamental un anudamiento entre las imágenes y el goce que puede articularse a la subjetividad.

En este seminario Lacan plantea dos cuestiones, por un lado determina que la realidad del ser hablante (*parlêtre*) implica una dimensión del cuerpo donde palabra y goce se encuentran amalgamados. A su vez, el sujeto del inconciente, se establece no tanto respecto del pensamiento como respecto del goce. Allí donde eso habla, goza. [iv]

Se entiende al goce en los términos de la satisfacción pulsional freudiana, o como Lacan lo articula en este seminario, *Trieb* (Pulsión) como la deriva del goce. Es decir, el goce no es sin el cuerpo pero a la vez, no depende directamente de él.

Demos ahora un paso más respecto de la articulación entre el *parlêtre* y el goce, dado que esta se conjuga con imposibilidad de escritura de la relación sexual. Es decir, no hay complementariedad entre los sexos. No hay posibilidad de cópula alguna, ella a lo sumo, estará constituida de fantasmas. Se trata entonces de que para el ser que habla existe una hiancia perteneciente al estatuto mismo del goce que implica que este no podrá adecuarse a la relación sexual, ni a la diferencia de los sexos. Me adelanto para decirles que son algunos de estos elementos implicados en la estructura del goce, los que Lacan descubrirá en las imágenes barrocas.

La segunda cuestión que Lacan plantea para abordar el barroco, es el lugar de la *dichomansión* (*dit-mension*), la residencia del dicho. [v] La *dit-mension* apunta a la verdad de la estructura, y constituye una residencia simbólica habitable donde el sujeto pueda a su vez alojarse, encontrar un modo de ser y satisfacerse. A partir de este contexto, Lacan trabaja sobre dos *dit-mensiones*, la que se desarrolla en la religión y la otra opuesta, que es aquella que posibilita el psicoanálisis. Sus apreciaciones sobre el arte barroco se desplegaron respecto de lo que el califica en términos de la *dichomansión* de obscenidad ya que sus representaciones se despliegan en un hábitat de formas del martirio.

En el barroco “**Todo es exhibición de cuerpos que evocan goce**”. ¿De qué goce se trata?. Lacan aclara, “Todo menos la copulación”. La cópula siempre está fuera de campo, como lo está en las relaciones humanas dado que la correspondencia armónica entre los sexos es imposible. No podríamos negarnos a esta afirmación si tenemos en cuenta imágenes de la cultura barroca, como aquellas que implican el erotismo de Caravaggio, los mártires de Zurbarán o el éxtasis místico de la Santa Teresa de Bernini.

Acertadamente, Lacan pone en relación el ideario de la contrarreforma con las imágenes, sosteniendo que el barroco cons-

tituía el oropel de la contrarreforma católica. En este sentido plantea que respecto del cristianismo de la época, no se trataba tanto de predicar sobre la salvación del hombre como de conseguir salvar a Dios. ¿De que manera lo logra? Las representaciones del barroco transportan al cuerpo al lugar abyecto de la obscenidad a la vez que elevan dicho goce a la categoría sagrada del ideal. ¿Cómo? Poniendo en juego a modo de historieta el anecdotario del cuerpo Cristo. Un Cristo que no vale por su alma sino por su cuerpo. Se trata de la historia del cuerpo de un hombre que sufre no para su salvación personal sino para salvar a otros, donde la pasión que padece en su persona implica el goce del Otro, nada más cercano a una definición del masoquismo. A su vez, el cuerpo de Cristo sirve como intermediario para otros goces, por ej. En la eucaristía, su incorporación oral hace que su esposa la iglesia, se contente bien sin esperar la cópula.

De esta manera, con la dichomansión de la obscenidad, el cristianismo contrarreformista, reaviva la religión a través de las imágenes barrocas. Se trata de una obscenidad exaltada, que cuelga de las paredes, deleita y delira. Se da la mostración de un cuerpo abyecto donde rige la figura idealizada del mártir como testigo de un sufrimiento puro que conecta con el lugar de lo sagrado.

El barroco intenta así una regulación del alma a través de la escopia corporal, consigue influir sobre los fieles manipulando los afectos. Siendo el alma, solo un conjunto de pensamientos sobre el cuerpo, la operación barroca logra que las imágenes de cuerpos dolientes regulen el pensamiento. De este modo el alma del creyente queda fagocitada por el goce que implica mirar las representaciones de los mártires. Así, se invierte el eje y las representaciones mismas se constituyen en mártires, testigos del goce del espectador capturado por la sensualidad de su superficie.

La vívida traducción corporal del sufrimiento de Cristo que muestran las imágenes del período, al ser incorporadas, descubren todo tipo de martirios donde se trasmite el carácter ejemplar del sufrimiento físico de los Santos. Esto da lugar a una sensibilidad exacerbada que se expresa en las formas de la santidad. Es así que el despedazamiento del cuerpo de los santos aparece personificado con renovada fruición.

Este tipo de representaciones donde se da una cohabitación entre el esplendor y la abyección a través de la escopia de lo corporal, produce un doble movimiento. Por un lado se da un ennoblecimiento que refleja una cobertura ideal y por otro encontramos un desprecio del cuerpo donde ubicamos la obscenidad de darlo a ver y de hurgar ahí con la mirada. El espectador, del mismo modo que Nicodemo, el discípulo más incrédulo, introduce por descuido, su mano en la herida abierta del cuerpo de Cristo.

Podemos observar que tras las imágenes barrocas se devela una maniobra que se produce respecto del cuerpo y su goce. Esto atañe a la verdad del sujeto aunque este nada quiera saber acerca de ello. Entonces, también, allí donde eso se pinta, Goza!

Para concluir con este tramo del desarrollo permítaseme considerar que si bien Lacan, en *Encore*, se sirve de la noción del barroco, su intención se corresponde más con una reflexión sobre el goce y el psicoanálisis que sobre el arte. Es por ello que conceptualiza al barroco como un fenómeno más religioso que artístico.

Cercanía de lo sagrado.

Una de las características de las representaciones barrocas es que convierten al espectador en parte de su ilusión. La obra se mueve en un borde, captura, rompe el velo entre la realidad material y el universo ficcional, de modo que el espectador se transforma en parte de la composición.[vi] Algo similar sucede con la sensibilidad mística de época y la realidad cotidiana, algunas obras acercan los misterios de la historia sagrada a las personas de carne y hueso, de tal modo que los personajes fantaseados mítico- religiosos comparten con los seres vivos la misma realidad. Lo divino y lo humano se despliegan en el mismo espacio común, se cotidianiza a las divinidades y se vuelve terrena la mitología clásica.

Se produce aquí un movimiento inverso al considerado en el apartado anterior, en lugar de elevar el cuerpo humano doliente a la categoría de lo sagrado, en este caso se reduce lo sagrado a lo humano haciéndolo especular al sujeto.

F. Tomas, llama a este mecanismo. “Volcar al revés el mito”, y lo despliega respecto de varias obras de Velázquez. Sostiene que el hecho de hacer retroceder el mito hacia la verosimilitud, se corresponde con la religiosidad hispánica contrarreformista. En oposición a las corrientes espiritualistas iniciadas por la reforma, la voluntad de la contrarreforma recupera a través de las imágenes la idea del cuerpo de Cristo hecho carne como prueba de que su espíritu formaba parte de la vida. (Nuevamente vemos que Cristo vale por su cuerpo). En las representaciones se vuelve frecuente la presencia del mundo espiritual en la vida cotidiana, conectando así el espacio de lo sagrado con la vida diaria. Esta aparente simetría es falsa, y constituye una nueva estrategia que arroja su anzuelo para capturar al sujeto en los fantasmas de la representación. Hay en ello una reducción de la especie humana. El martirio antes ubicado en el cuerpo de Cristo ahora puede alcanzar al sujeto y flagelar su cuerpo. No es extraño que se haya tratado de una época donde el éxtasis que vemos en las imágenes haya formado parte de la cultura. El episodio de la transverberación de Santa Teresa conforma su válido testimonio[vii]. El acceso de la santa a lo sagrado se realiza a través del cuerpo y es vehiculizado por la imagen. Ella experimenta un goce que se encuentra más allá, un goce místico, a partir de ahora su alma, no se contentará con otra cosa. La expresión del rostro y la posición asumida por la mujer en la escultura de Bernini, nos deja ver que lo sensual y lo sagrado se hallan en íntima conexión.

Palabras finales.

La imagen barroca ha apelado al impacto emocional y a la exaltación de los sentidos. Es cierto que esto se hallaba en convivencia con los objetivos de persuasión de la contrarreforma donde las figuras sacras investidas con sus atributos debían ser representadas de un modo eficaz para transmitir el mensaje doctrinal. Sin embargo, podemos advertir como en dichas imágenes, el mensaje retorna de forma invertida. Ellas, a su vez, nos dan testimonio de los profundos cambios que se producían en los cuerpos, los modos de goce y las formas de subjetivación de una época marcada por giros, padeceres y heterogeneidades que impactaron en la construcción del sujeto de la modernidad.

NOTAS

[i] En cuanto al panorama histórico político podemos comentar que la región de Flandes se encontraba bajo el dominio español católico y en 1648 Holanda, siendo protestante, logra la independencia. Esto determinó un escenario complejo de crisis económicas, opresión y conflictos que marcaron la región.

[ii] S. Alpers sostiene que las imágenes de la pintura nórdica no disfrazan ni encubren nada bajo la superficie pictórica, sino que su significado reside en lo que la vista puede captar. Entiende a la pintura holandesa como una descripción de la realidad visible. Dicho modo de encarar la constitución de las imágenes sería parte de la cultura visual imperante en los países bajos donde el modo de conocer el mundo se entrama con el impulso de registro cartográfico. En este sentido los mapas y las pinturas compartirían el mismo carácter documental de registro y serían el reflejo de un modo de autoconciencia.

[iii] Lacan, J. Seminario 20. Aún. 1972-73. Buenos Aires, Paidós. 1992

[iv] *“El inconciente no es que el ser piense, [...] el inconciente es que el ser, hablando goce y no quiera saber nada mas” (Lacan.1972)*

[v] Juego homofónico y ortográfico entre dimensión (dimensión) y ditmansion (dicho-mansión)

[vi] Un ej. De este mecanismos serían obras nombradas anteriormente como “las Meninas” de Velázquez o Las “Gallegas en la ventana” de Murillo.

[vii] Las palabras de las memorias de Santa Teresa son ilustrativas al respecto. «Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. El dolor era tan fuerte que me hacia lanzar gemidos, mas esta pena excesiva estaba tan sobrepasada por la dulzura que no deseaba que terminara. El alma no se contenta ahora con nada menos que con Dios. El dolor no es corporal sino espiritual, aunque el cuerpo tiene su parte en él...»

BIBLIOGRAFÍA

Alpers, S. El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII, Caleidoscópica, Buenos Aires, 2016.

AAVV, Grandes Maestros de la Pintura. Caravaggio. Editorial Sol 90. Madrid. 2006.

AAVV, Grandes Maestros de la Pintura. Velázquez. Editorial Sol 90. Madrid. 2006.

AAVV, Grandes Maestros de la Pintura. Rubens. Editorial Sol 90. Madrid. 2006.

Dólar, M. Una voz y nada más. Manantial, Buenos Aires, 2007.

Foucault, M. Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Siglo XXI, 2017.

Lacan, J. 1970-1973: El Seminario, libro 20, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1992.

Lacan, J. 1964: El Seminario, libro 11, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1992.

Recalcati, M. y otros. Las tres estéticas de Lacan, Ediciones Cifrado, Buenos Aires, 2011.

Tomas, F. Escrito Pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la formación del pensamiento europeo, Madrid, La balsa de la medusa, 1998.

Zizek, S. El sublime objeto de la ideología. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2003.